FICCION Y DICCION

Si no temiera tanto el ridículo, habría podido dar a este estudio un título al que ya se ha recurrido excesivamente: «¿Qué es la literatura?»: pregunta a la que, como se sabe, el ilustre texto que la lleva por título no responde en realidad, lo que, en resumidas cuentas, constituye una prueba de gran sabiduría: las preguntas tontas no merecen respuesta; por eso, la auténtica sabiduría consistiría tal vez en no formularla. La literatura es sin duda varias cosas a la vez, unidas (por ejemplo) por el vínculo, bastante tenue, de lo que Wittgenstein llamaba un «parecido de familia» y cuyo examen simultáneo resulta difícil o tal vez —según una relación de incertidumbre comparable a las que se dan en la física— imposible. Así, pues, voy a atenerme a uno solo de dichos aspectos, el que más me importa en este caso: el aspecto estético. En efecto, existe consenso casi universal, aunque con frecuencia se olvida, respecto de que la literatura, entre otras cosas, es un arte y no menos universal es la evidencia de que el material específico de dicho arte es el «lenguaje», es decir, las (ya que, según el sobrio enunciado de Mallarmé, hay «varias») lenguas, naturalmente.

La fórmula más corriente, que voy a adoptar, por tanto, como punto de partida, es ésta: la literatura es el arte del lenguaje. Una obra es literaria sólo si utiliza, exclusiva o esencialmente, el medio lingüístico. Pero esa condición necesaria no es, evidentemente, suficiente: de todos los materiales que la humanidad puede utilizar para fines artísticos, entre otros, tal vez sea el lenguaje el menos específico, el menos estrictamente *reservado* para ese fin y, por tanto, aquel cuyo empleo basta menos para llamar artística la actividad que lo utiliza. No es del todo seguro que el empleo de los sonidos o de los colores baste para definir la música o la pintura, pero no cabe duda de que el empleo de las palabras y de las frases no basta para definir la literatura y menos aún la literatura como arte. En el pasado, Hegel, que veía en la literatura —e incluso, a decir verdad, en la poesía una práctica constitutivamente indecisa y precaria, «en que el arte empieza a disolverse y se acerca a su punto de transición hacia la representación religiosa y la prosa del pensamiento científico»[1] (yo voy a dar una interpretación libre a esa afirmación al ampliarla: hacia la prosa del lenguaje ordinario, no sólo religioso o científico, sino también utilitario y pragmático), advirtió esa particularidad negativa. Y, pensando, evidentemente, en esa propiedad que tiene el lenguaje de desbordar por todas partes su empleo estético, Roman Jakobson no asignaba como objeto de la poética la literatura como fenómeno bruto o empírico, sino la *literaridad,* definida como «lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte»[2].

Aceptemos, por convención, esa definición de la literatura como aspecto estético de la práctica literaria y, por opción metodológica, la limitación de la poética al estudio de ele aspecto,

[1] *Esthétique*, «La Poésie», Introduction.
[2] *Essais de linguistique générale*, París, Minuit, 1963, p.210.

dejando de lado la cuestión de si sus demás aspectos —por ejemplo, el psicológico o el ideológico— no quedan abarcados, de hecho o de derecho, por esa disciplina. Recuerdo, no obstante, que, para Jakobson, la cuestión que constituye el objeto de la poética («lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte») tiene que ver a la vez con dos «diferencias específicas»: la que «separa el arte del lenguaje de las demás artes» y la que lo separa «de las demás clases de prácticas verbales»[3]. Y de nuevo voy a dejar de lado la primera de esas «diferencias específicas», que atañe a lo que Etienne Souriau llamaba la «estética comparada» y, dicho con mayor precisión, la ontología comparada de las diferentes artes. La diferencia de que vamos a ocuparnos aquí y de la que no han dejado de ocuparse, de hecho, la mayoría de los estudiosos de la poética desde Aristóteles es, pues, la que, al hacer de «un mensaje verbal una obra de arte», lo distingue no de las demás obras de arte, sino de las «otras clases de prácticas verbales» o lingüísticas.

Descartemos antes que nada una primera respuesta que se presenta a la conciencia ingenua y que —debo, por lo demás, precisarlo— la poética nunca, que yo sepa, ha tenido en cuenta: la especificidad de lo literario como arte sería la de lo escrito respecto de lo oral, dado que la literatura, de conformidad con la etimología, está vinculada con el estado escritural de la lengua. La existencia de innumerables usos no artísticos de la escritura e, inversamente, la de no menos innumerables realizaciones artísticas, improvisadas o no, en régimen de oralidad primaria o secundaria, bastan para desestimar semejante respuesta, cuya ingenuidad radica seguramente en que olvida una característica fundamental de la lengua como sistema y de todo enunciado verbal como mensaje, a saber, su idealidad, que le permite transcender esencialmente las particularidades de sus diversas materializaciones: fónicas, gráficas o de otra índole. Digo «esencialmente» porque esa transcendencia no le impide en absoluto recurrir, al margen, a algunos de esos recursos, que el paso de un registro a otro no anula, por lo demás, enteramente: por eso, no dejamos de apreciar con el ojo y en la lectura muda las sonoridades de un poema, del mismo modo que un músico ejercitado puede apreciar las de una sinfonía con el simple estudio de su partitura. Como la pintura para Leonardo, y aún más por la idealidad de sus productos, la literatura es *cosa mentale*.

Así, pues, podemos repetir la pregunta de Jakobson en esta forma ampliada o, mejor dicho, protegida contra toda limitación abusiva: «¿Qué hace de un texto, oral o escrito, una obra de arte?» A esa pregunta, la respuesta de Jakobson es bien sabida —y más adelante me referiré a ella—, pero, como no es sino una de las respuestas posibles e incluso existentes, primero quisiera ocuparme de la propia pregunta. Se puede entender, creo yo, de dos formas bastante distintas.

La primera consiste en dar en cierto modo por sentada, definitiva y universalmente perceptible, la literatura de ciertos textos y preguntarse por las razones objetivas, inmanentes o inherentes al texto mismo y que lo acompañan en todas las circunstancias. Entonces la pregunta de

[3] *Ibíd.*

Jakobson se interpreta así: «¿Cuáles son los textos que *son* obras?» Voy a llamar teorías *constitutivistas o esencialistas* de la literaridad a las que se basan implícitamente en semejante interpretación.

La otra interpretación entiende que el significado de la pregunta es más o menos éste: «¿En qué condiciones o en qué circunstancias puede un texto, sin modificación interna, *pasar a ser* una obra?», y, por tanto, sin duda a la inversa (pero volveré a hablar sobre las modalidades de esa reciprocidad): «¿En qué condiciones o en qué circunstancias puede un texto, sin modificación interna, *dejar de ser* una obra?» Voy a llamar teoría *condicionalista* de la literaridad a la que se basa en esta segunda interpretación. Podríamos ilustrarla también mediante una aplicación de la célebre fórmula de Nelson Goodman[4]: substituir la pregunta *What is art?* por *When is art?,* substituir, pues, la pregunta «¿Qué es la literatura?» por la pregunta «¿Cuándo es literatura?». Puesto que hemos admitido con Jakobson que una teoría de la literaridad es una poética —dando esta vez a ese término ya no el sentido más débil o neutro de *disciplina,* sino el sentido fuerte y comprometido de *doctrina o* al menos de *hipótesis—,* calificaré la primera versión de *poética esencialista y la* segunda de *poética condicionalista.* Y añadiré que la primera versión es característica de las poéticas *cerradas y la* segunda de las poéticas *abiertas.*

El primer tipo es el de las poéticas «clásicas», en un sentido muy amplio, que supera a veces en gran medida los límites del clasicismo oficial. Su principio es, pues, el de que ciertos textos son literarios por esencia o por naturaleza y para la eternidad y otros no. Pero la actitud que describo así no define aún —recuérdese— sino una interpretación de la pregunta o, si se prefiere, una forma de *formular* la pregunta. Así, pues, es, a su vez, susceptible de variantes según su forma de *responder* a su propia pregunta, es decir, según el criterio que proponga para distinguir los textos literarios de los que no lo son: dicho de otro modo, según la elección del criterio de literaridad constitutiva. La historia de la poética, explícita o implícita, muestra que se ha dividido entre dos criterios posibles, que voy a calificar muy groseramente de *temático,* uno, y *formal,* el otro. Me apresuro a añadir, aunque mi propósito no sea aquí de índole histórica, que podemos describir la historia de la poética esencialista como un largo y laborioso esfuerzo para pasar del criterio temático al criterio formal o al menos para hacer un lugar al segundo junto al primero.

La ilustración más vigorosa de la poética esencialista en su versión temática es, evidentemente, la de Aristóteles, que, como todo el mundo sabe, gracias a diversas adecuaciones ha prevalecido durante más de veinte siglos en la conciencia literaria de Occidente. No soy el primero en observar[5] que en algunos aspectos parece como si Aristóteles hubiera advertido, por su parte, la dificultad descrita mucho después por Hegel, es decir, la falta de especificidad de la práctica literaria

[4] «Quan y a-t-il art?» (1977), en D. Lories, *Philosophie analytique et Esthétique*, París, Méridiens-Klincksieck, 1988.
[5] Véase más adelante la opinión de Käte Hamburger.

y hubiese decidido resolverla o, al menos, conjurarla de la forma más radical posible. Esa solución radica en dos palabras, una de las cuales no es, en resumidas cuentas, sino la glosa de la otra: *poiesis* y *mimesis.*

Poiesis. Este término significa en griego —recuérdese— no sólo «poesía», sino también, en sentido más amplio, «creación» y el propio título de *Poética* indica que el objeto de ese tratado será la forma como el lenguaje puede ser o llegar a ser un medio de creación, es decir, de producción de una obra. Parece, pues, como si Aristóteles hubiera establecido una división entre dos funciones del lenguaje: su función ordinaria, que es la de hablar *(legein)* para informar, interrogar, persuadir, ordenar, prometer, etc., y su función artística, que es la de producir obras *(poiein).* La primera corresponde a la retórica —hoy diríamos más bien a la pragmática—; la segunda, a la poética. Pero, ¿cómo puede el lenguaje, normalmente instrumento de comunicación y acción, pasar a ser medio de creación? La respuesta de Aristóteles es clara: sólo puede haber creación por el lenguaje, si éste se convierte en vehículo de *mimesis,* es decir, de representación o, mejor dicho, de simulación de acciones y acontecimientos imaginarios, si sirve para inventar historias o, al menos, para transmitir historias ya inventadas. El lenguaje es creador, cuando se pone al servicio de la ficción, y yo no soy tampoco el primero en proponer que se traduzca *mimesis* por *ficción*[6]. Para Aristóteles, la creatividad del poeta no se manifiesta en el nivel de la forma verbal, sino en el de la ficción, es decir, de la invención y la disposición de una historia. «El poeta», dice, «debe ser más artífice de historias que de versos, ya que por la ficción es poeta y lo que finge son acciones.»[7] Dicho de otro modo: lo que hace el poeta no es la dicción, sino la ficción. Esa posición categórica explica la expulsión —o, mejor dicho, la ausencia— de toda poesía no ficcional, de tipo lírico, satírico, didáctico o de otra índole, de la esfera de la poética: Empédocles, dice Aristóteles, no es un poeta, es un naturalista y, si Herodoto hubiera escrito en verso, eso en nada modificaría su estatuto de historiador ni le atribuiría la menor calificación de poeta. A la inversa, de ello podemos inferir seguramente que, si en su tiempo hubiera existido la práctica de la ficción en prosa, Aristóteles no habría tenido objeción de principio para admitirla en su Poética. Eso es lo que propondría Huet veinte siglos después: «Siguiendo la máxima de Aristóteles de que el poeta es más poeta por las ficciones que inventa que por los versos que compone, podemos situar a los autores de novelas entre los poetas»[8], y todo el mundo sabe el uso que Fielding haría de esa autorización en beneficio de lo que calificaría de «epopeya cómica en prosa». Lo mismo se puede decir, naturalmente, del teatro en prosa, que no presenta más dificultad para una poética de tipo ficcionalista.

[6] *Idem.*
[7] *Poéthique*, 1451b.
[8] *De l'origine des romans*, 1670, p. 5.

No voy a avanzar más en la descripción del sistema de esa poética: recuerdo[9] solamente que la esfera de la ficción, coextensiva, pues, a la de la poesía como creación, se subdivide en ella en dos modos de representación —el narrativo y el dramático— y en dos niveles de dignidad de los temas representados —el noble y el vulgar—, de donde se derivan esos cuatro grandes géneros que son la tragedia (tema noble en modo dramático), la epopeya (tema noble en modo narrativo), la comedia (tema vulgar en modo dramático) y la parodia (tema vulgar en modo narrativo), que la novela moderna substituyó con toda naturalidad. No es el sistema de los géneros lo que aquí nos interesa, sino el criterio de literaridad que en él prevalece y que podemos formular en estos términos, en los que se combinan la problemática hegeliana y la respuesta aristotélica: la forma más segura para la poesía de escapar al peligro de disolución en el empleo ordinario del lenguaje y hacerse obra de arte es la ficción narrativa o dramática. Eso es exactamente lo que escribe el más brillante representante, en nuestros días, de la poética neoaristotélica, Käte Hamburger:

> En la medida en que pueda satisfacernos ver las ideas de los «padres fundadores» confirmarse en los hechos (aun cuando sea poco fecundo tomarlas dogmáticamente como punto de partida), podemos considerar como un resultado satisfactorio, como confirmación, el hecho de que la frase de Hegel sea plenamente válida allí donde Aristóteles situó la frontera entre el arte mimético y el arte elegíaco, allí donde separó el *poiein* del *legein.* La frase de Hegel no tiene —o no todavía— validez para toda la esfera de la literatura (para ese conjunto que la lengua alemana llama *Dichtung),* en los casos en que corresponde al *poiein,* a la *mimesis.* En ese caso la frontera infranqueable que separa la narración ficcional del enunciado de realidad, sea éste cual fuere, es decir, del sistema enunciativo, impide a la literatura caer en la «prosa del pensamiento científico», dicho de otro modo, precisamente en el sistema de la enunciación. Se trata en este caso de un «hacer», en el sentido de dar forma, de producir y reproducir: es la obra del *poietes o* del *mimetes,* que utiliza el lenguaje como un material y un instrumento, del mismo modo que el pintor los colores y el escultor la piedra.[10]

Evidentemente, a esa tesis (si no a sus considerandos) es a la que se adhieren, explícitamente o no, conscientemente o no, todos aquellos —estudiosos de poética, críticos o simples lectores— para quienes la ficción y, más precisamente, la ficción narrativa, y, por tanto, hoy por excelencia la novela, representa la literatura misma. La poética ficcionalista resulta ser así mayoritaria en muy gran medida en la opinión y el público, posiblemente el menos culto.

No estoy seguro de que se deba ese fervor a su mérito teórico, el único que aquí nos importa. Ese mérito radica, por su parte, en la solidez de una posición en cierto modo inexpugnable o, como sugiere Käte Hamburger, de una frontera segura y bien estanca: en verso o en prosa, en modo narrativo o dramático, la ficción tiene como rasgo típico y manifiesto el de proponer a su público ese placer

[9] Cf. *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1979.
[10] *Logique des genres littéraires* (1957), París, Seuil, 1986, pp. 207-208.

desinteresado que lleva, como sabemos mejor desde Kant, la marca del juicio estético. Entrar en la ficción es salir de la esfera ordinaria de ejercicio del lenguaje, caracterizada por la preocupación por la verdad o la persuasión que imponen las reglas de la comunicación y la deontología del discurso. Como tantos filósofos han repetido desde Frege, el enunciado de ficción no es ni verdadero ni falso (sino solamente -habría dicho Aristóteles- «posible») o es a la vez verdadero y falso: está más allá o más acá de lo verdadero y de lo falso y el paradójico contrato de irresponsabilidad recíproca que establece con su receptor es un emblema perfecto del famoso desinterés estético. Así, pues, si existe un medio, y sólo uno, para que el lenguaje se haga obra de arte con toda seguridad, dicho medio es sin duda la ficción.

El reverso de esa ventaja de inexpugnabilidad es, evidentemente, la insoportable limitación de esa posición o, si se prefiere, el precio que se ha de pagar es la evicción, que he mencionado más arriba a propósito de Aristóteles, de un número demasiado elevado de textos e incluso de géneros cuyo carácter artístico, aun cuando no esté tan automáticamente asegurado, no deja de resultar evidente. Pese a su fidelidad de conjunto al principio ficcionalista, la poética clásica no pudo resistir indefinidamente la presión de esa evidencia, al menos por lo que se refería a los géneros no ficcionales de la poesía, cómodamente federados con el término archigenérico de poesía lírica. No voy a entrar en los detalles de esa historia, que, por lo demás, he contado en otra parte y desde otro punto de vista y que desde el Renacimiento italiano y español desemboca en el reparto de la esfera poética en tres grandes «tipos»: dos -el narrativo o «épico» y el dramático- ficcionales y uno -el lírico- no ficcional. Esa integración del lírico se produce unas veces de forma puramente empírica y un poco subrepticia en innumerables «artes poéticas» que proponen otras tantas listas, más o menos retocadas, de géneros, unos ficcionales y otros no ficcionales (pero se pasa por alto discretamente esa disparidad) y otras veces de forma más explícita y argumentada que suele cubrir con el pabellón aristotélico una mercancía que no lo es en absoluto: por ejemplo, al considerar el lírico uno de los tres modos fundamentales de enunciación (aquel en que el poeta se expresa constantemente en su nombre sin ceder la palabra nunca a un personaje), mientras que para Aristóteles, como ya para Platón, sólo hay modos de la representación mimética y, por tanto, de la ficción. 0 bien, como se ve perfectamente en el padre Batteux -el último gran estudioso de la poética clásica en sentido estricto-, quien sostiene con gran esfuerzo de sofismas que la poesía lirica es también mimética en el sentido antiguo, ya que puede expresar sentimientos «fingidos», y, por tanto, también ficcional. El día en que el propio traductor alemán de Batteux, Johann Adolf Schlegel, impugnaría en una nota a pie de página esa anexión algo fraudulenta, al observar que los sentimientos expresados por el poeta lírico pueden, como daba a entender Aristóteles, *no* ser fingidos, habría concluido el monopolio de la ficción sobre la literatura, a menos, naturalmente, que se volviese a la exclusión de la lírica, pero ya era demasiado tarde para esa vuelta atrás[11].

[11] A propósito de esa polémica, véase *Introduction à l'architexte*, pp. 41-42.

El nuevo sistema, ilustrado por innumerables variaciones sobre la tríada épico-dramático-lírico, consiste, pues, en repudiar el monopolio ficcional en pro de una especie de duopolio más o menos declarado, en el que la literaridad quedaría vinculada en adelante a dos grandes tipos: por un lado, la ficción (dramática o narrativa); por otro, la poesía lírica, cada vez con más frecuencia designada con el término *poesía* a secas.

La versión más elaborada y original de ese reparto, pese al carácter fielmente aristotélico (como hemos visto) de su problemática inicial, es sin duda *La lógica de los géneros literarios* de Käte Hamburger, ya citada, que no reconoce, en la esfera de la *Dichtung,* sino dos «géneros» fundamentales: el *ficcional* o *mimético* y el *lírico,* caracterizados los dos, pero cada uno a su modo, por una ruptura con el régimen ordinario de la lengua, que consiste en lo que Hamburger llama «enunciados de realidad», actos de habla auténticos ejecutados a propósito de la realidad por un «yo-origen» real y determinado. En la ficción, no nos encontramos con enunciados de realidad, sino con enunciados ficcionales cuyo verdadero «yo-origen» no es el autor ni el narrador, sino los personajes ficticios, cuyos punto de vista y situación espaciotemporal rigen toda la enunciación del relato, hasta en el detalle gramatical de sus frases, y a *fortiori* del texto dramático. En la poesía lírica, nos encontramos sin duda con enunciados de realidad y, por tanto, con actos de lenguaje auténticos, pero cuyo origen permanece indeterminado, pues, por esencia, no puede identificarse con certeza el «yo lírico» ni con el poeta en persona ni con otro sujeto determinado alguno. El enunciado putativo de un texto literario no es, pues, nunca una persona real, sino ora un personaje ficticio (en la ficción) ora un yo indeterminado (en la poesía lírica), lo que constituye en cierto modo una forma atenuada de ficticidad[12]: tal vez no estemos tan lejos de las estratagemas de Batteux para hacer entrar el lirismo en la ficción.

Pero, como hemos podido observar de pasada, esa bipartición (y algunas otras) no opone al carácter esencialmente temático del criterio ficcional (representación de acontecimientos imaginarios) un carácter simétricamente *formal* del criterio poético: como los defensores de la tríada clásico-romántica, Käte Hamburger define lo lírico por una actitud de enunciación más que por un estado de lenguaje. El criterio propiamente formal, que antes enunciaba yo como correspondencia simétrica del criterio temático de la tradición aristotélica, vamos a encontrarlo en otra tradición, que se remonta al romanticismo alemán y que se ilustró sobre todo, a partir de Mallarmé y hasta el formalismo ruso, en la idea de un «lenguaje poético» distinto del lenguaje prosaico u ordinario por características formales vinculadas superficialmente al empleo del verbo, pero más fundamentalmente a un cambio en el uso de la lengua, ya no tratada como un medio de comunicación transparente, sino como un material sensible, autónomo y no intercambiable, en el que una misteriosa alquimia formal, al rehacer «con varios vocablos una palabra total, nueva, extraña a la lengua y como hechicera», «compensa el defecto de las lenguas» y realiza la «unión indisociable de sonido y sentido». Acabo de empalmar en la misma frase algunos retazos de

[12] Véase Jean-Marie Schaeffer, «Fiction, feint et narration», *Critique*, junio de 1987.

fórmulas de Mallarmé y Valéry, efectivamente muy próximos a ese respecto. Pero seguramente al segundo es al que debemos -aunque tomada, en un pasado lejano, a Malherbela imagen más expresiva de esa teoría del lenguaje poético: la poesía es a la prosa, o lenguaje ordinario, lo que la danza es a la marcha, es decir, un empleo de los mismos recursos, pero «coordinados y excitados de modo diferente», en un sistema de «actos que [en adelante] tienen su fin en sí mismos». Gracias a lo cual y contrariamente al mensaje ordinario, cuya función es la de anularse en su comprensión y en su resultado, el texto poético no se anula en nada sino en sí mismo: su significación no borra, no hace olvidar, su forma, es indisociable de ella, pues de ella no resulta saber alguno utilizable para acto alguno que olvide su causa. «El poema [indestructible por irreemplazable] no muere por haber vivido; está hecho expresamente para renacer de sus cenizas y volver a ser indefinidamente lo que acaba de ser. La poesía se reconoce en esa propiedad de que tiende a hacerse reproducir en su forma: nos incita a reconstituirla idénticamente.»[13]

La consecuencia teórica de esa tradición es, evidentemente, el concepto de *función poética* en Jakobson, definida como la insistencia en el texto en su forma verbal, forma vuelta con ello más perceptible y en cierto modo *intransitiva.* En poesía, escribía Jakobson ya en 1919, «la función comunicativa, propia a la vez del lenguaje común y del lenguaje emocional, queda reducida al mínimo»[14] en pro de una función que no puede, por ello, calificarse sino de estética y mediante la cual el lenguaje se inmoviliza en la existencia autosuficiente de la obra de arte. A la pregunta que hemos elegido como punto de partida, «¿Qué hace de ciertos textos obras de arte?», la respuesta de Jakobson, como ya, en otros términos, la de Mallarmé o de Valéry es, muy claramente: la función poética. La formulación más densa de ese nuevo criterio figura también en ese texto de 1919 que desde entonces Jakobson no dejó de precisar y justificar: « La poesía es el lenguaje en su función estética.» Si recordamos que, en la tradición clásica, la fórmula era, de forma igualmente abrupta y exclusiva, algo así como: « La función estética del lenguaje es la ficción», calibramos la distancia y comprendemos por qué, hace unos años, Tzvetan Todorov escribía, aproximadamente, que la poética (pero precisaré, por mi parte: la poética *esencialista)* disponía de dos definiciones rivales de la literaridad: una mediante la ficción, la otra mediante la poesía.[15]

Cada una de ellas, a su modo, puede pretender legítimamente responder a la inquietud de Hegel sobre la garantía de especificidad del arte literario. En cambio, resulta bastante evidente que ninguna de las dos puede pretender legítimamente abarcar la totalidad de esa esfera. No voy a volver a hablar del carácter especioso de los argumentos de Batteux al servicio de una hegemonía de la poética ficcionalista sobre los géneros líricos y he de recordar que la poética «poeticista» nunca ha intentado en serio anexionarse la esfera de la ficción como tal: como máximo, aparenta preterir o desdeñar esa forma de literatura, al arrojarla al amorfo limbo de una prosa vulgar y sin imposiciones formales (véase lo que Valéry dice de la novela), como Aristóteles arrojaba toda poesía no ficcional al de un discurso más o

[13] Valéry, *Oeuvres*, París, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», I, pp. 1324, 1331.
[14] «La nouvelle poésie russe», en *Questions de poétique*, París, Seuil, p. 15.
[15] «La notion de littérature», en *Les Genres du discours*, París, Seuil, 1978.

menos didáctico. Lo más prudente es, pues, al parecer y provisionalmente, atribuir a cada una su parte de verdad, es decir, una porción de la esfera literaria: a la definición temática, el imperio de la ficción en prosa; a la definición formal, el imperio de lo poético en sentido fuerte, pues, evidentemente, las dos se aplican juntas a ese vasto imperio del medio que es la ficción poética de tipo epopeya, tragedia y comedia clásicas, drama romántico o novela en verso al estilo de *Jocelyn o* de *Eugenio Oneguin.* Observemos de pasada que la esfera de Aristóteles pasa entera bajo condominio, pero no es culpa mía que la *Ilíada* esté escrita en verso.

Por lo demás, lo más grave no radica en esa competencia o bipertenencia parcial y tal vez oportuna; como dos precauciones valen más que una, seguramente no es improcedente que un texto satisfaga a la vez dos criterios de literaridad: por el contenido ficcional y por la forma poética. Lo más grave es la incapacidad de nuestras dos poéticas esencialistas, incluso unidas -si bien a la fuerza-, para abarcar por sí solas la totalidad de la esfera literaria, ya que a su doble aprehensión escapa el dominio, muy considerable, de lo que provisionalmente voy a llamar la literatura no ficcional en prosa: historia, elocuencia, ensayo, autobiografía, por ejemplo, por no hablar de textos a los que su extrema singularidad impide adherirse a género alguno. Tal vez se comprenda mejor ahora por qué decía más arriba que las poéticas esencialistas son poéticas cerradas: para ellas, no Pertenecen a la literatura sino textos *a priori* marcados por el sello genérico o, mejor dicho, archigenérico de la ficcionalidad y/o la poeticidad. Con ello se revelan incapaces de acoger textos que, al no pertenecer a esa lista canónica, podrían entrar y salir de la esfera literaria al albur de las circunstancias y según ciertas condiciones -podríamos decir- de calor y presión. Parece que es aquí donde resulta necesario recurrir a otra poética, que califico de *condicionalista.*

Al contrario que la otra, esa poética no se ha expresado apenas en textos doctrinales o demostrativos, por la sencilla razón de que es más instintiva y ensayista que teórica, pues confía al juicio del gusto, que, como todo el mundo sabe, es subjetivo e inmotivado, el criterio de toda literaridad. Su principio es, aproximadamente, éste: «Considero literario todo texto que provoque en mi una satisfacción estética.» Su única relación con la universalidad pertenece, como demostró Kant, a la esfera del deseo o de la pretensión: deseo que todo el mundo juzgue hermoso lo que a mí me lo parece y me cuesta entender que no lo haga. Pero, como, desde hace dos siglos hemos hecho grandes progresos (que algunos deploran) hacia el relativismo cultural, sucede con frecuencia, y cada vez más, que se deje esa pretensión de universalidad en el vestuario del humanismo «clásico» en pro de una apreciación más descaradamente egocéntrica: «Es literatura lo que yo decreto tal, lo digo yo y basta o, si acaso, mis amigos y yo, mi "modernidad" de elección y yo.» Para ilustrar ese subjetivismo declarado, remito, por ejemplo, a *El placer del texto* de Roland Barthes, pero está claro que en esa poética se inspiran inconscientemente gran número de nuestras actitudes literarias. Esa nueva vulgata, elitista en su principio mismo, es seguramente

obra de una capa cultural más reducida y más ilustrada que la que encuentra en la ficción un criterio automático y cómodo de literaridad. Pero a veces coexiste con ella, aunque sea en la incoherencia, y al menos en una forma en que lo descriptivo cede el paso a lo evaluativo, en juicios en los que el diagnóstico de literaridad equivale a una etiqueta de calidad: como cuando un partidario del criterio funcional se niega, no obstante, a concederla a una novela de quiosco, por considerarla demasiado «mal escrita» para «ser literatura», lo que equivale, en resumidas cuentas, a considerar la ficcionalidad una condición necesaria, pero no suficiente de la literaridad. Mi convicción es exactamente la contraria y más adelante volveré a referirme a este aspecto.

En lo esencial, me parece que esa poética condicionalista procede, de hecho, si no en principio, de una interpretación subjetivizante, y ampliada a la prosa, del criterio de Valéry-Jakobson: un texto es literario (y no ya solamente poético) para quien se interesa más por su forma que por su contenido, para quien, por ejemplo, aprecia su redacción y al tiempo rechaza o pasa por alto su significación. Por lo demás, debo recordar que esa ampliación a la prosa del criterio de intransitividad fue reconocida por anticipado por Mallarmé en nombre de la omnipresencia del Verso mucho más allá de lo que llamaba el «verso oficial»: «El verso está por doquier en la lengua en que hay ritmo [...]. Siempre que hay esfuerzo por lograr un estilo, hay versificación.»II[16] Para nosotros, el término *estilo,* con o sin esfuerzo, es, evidentemente, la clave de esa capacidad poética o literaria de toda clase de textos, de esa transcendencia de la «función poética» respecto de los límites canónicos, hoy muy difuminados -o desplazados-, por lo demás, de la forma métrica.

Así, pues, de lo que aquí se trata es de la capacidad de todo texto cuya función original, u originalmente dominante, no era de índole estética, sino, por ejemplo, didáctica o polémica, para sobrevivir a esa función o para sumergirla gracias a un juicio de gusto individual o colectivo que hace pasar a primer plano sus cualidades estéticas. Así, una página de historia o de memorias puede sobrevivir a su valor científico o a su interés documental; así, una carta o un discurso pueden encontrar admiradores más allá de su destino original y de su motivo práctico; así, un proverbio, una máxima, un aforismo pueden conmover o seducir a lectores que no reconozcan en absoluto su valor de verdad. Por lo demás, un proverbio, italiano por añadidura, es el que nos da la fórmula de ese tipo de actitud: *Se non é vero, é ben trovato;* traducción libre: «No estoy de acuerdo, pero está bien dicho.» Y sería tentador establecer una relación de incompatibilidad entre la actitud estética y la adhesión teórica o pragmática, pues la primera resulta en cierto modo liberada por el debilitamiento o la desaparición de la segunda, como si la inteligencia no pudiera verse totalmente convencida y totalmente seducida a un tiempo. Pero sin duda hay que resistirse a esa tentación: como bien dice Mikel Dufrenne, «una iglesia puede ser hermosa incluso secularizada»[17]. El caso es que a lo largo de los siglos se ve extenderse sin cesar la esfera de la literaridad

[16] *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», p. 867.
[17] *Esthétique et Philosophie*, París, Klincksieck, 1980, I, p. 29.

condicional por efecto de una tendencia aparentemente constante, o tal vez en aumento, a la recuperación estética, que actúa en esa como en otras esferas y abona en la cuenta del arte una gran parte de lo que la acción del tiempo substrae a la de la verdad o la utilidad: por eso resulta más fácil a un texto entrar en la esfera literaria que salir de ella.

Pero, si bien la poética condicionalista tiene por definición el poder de explicar las literaridades condicionales en nombre de un juicio estético, no se puede ampliar dicho poder, pese a lo que crean espontáneamente sus partidarios, a la esfera de las literaridades constitutivas. Si una epopeya, una tragedia, un soneto o una novela son obras literarias, no es en virtud de una evaluación estética, aunque sea universal, sino por un rasgo inherente, tal como la ficcionalidad o la forma poética. Si *Britannicus* es una obra literaria, no es porque esa obra me guste ni porque guste a todo el mundo siquiera (cosa que dudo), sino porque es una obra de teatro, del mismo modo que, si la *Opus 106* o la *Vista de Delft* es una obra musical o pictórica, no es porque esa sonata o ese cuadro seduzcan a uno, diez o cien millones de aficionados, sino porque son una sonata y un cuadro. El peor cuadro, la peor sonata, el peor soneto no dejan de ser pintura, música o poesía, por la sencilla razón de que no pueden ser ninguna otra cosa sino por añadidura. Y lo que a veces se llama un «género muerto» -digamos arbitrariamente la epopeya o el soneto- es simplemente una forma que ha llegado a ser, definitiva o momentáneamente, estéril e improductiva, pero cuyas producciones pasadas conservan su etiqueta de literaridad, aunque sea académica o polvorienta: aun cuando nadie escribiera sonetos y aun cuando nadie *leyese* sonetos, no por ello dejaría de ser cierto que el soneto es un género literario y, por tanto, que un soneto, sea cual fuere, bueno o malo, es una obra literaria. La literaridad constitutiva de los géneros de ficción o de poesía -como la « artisticidad», igualmente constitutiva, de la mayoría de las demás artes- es en cierto modo, en los límites de la historia cultural de la humanidad, imprescriptible e independiente de toda evaluación. Los juicios y actitudes de la poética condicionalista a propósito de ellos son ora impertinentes, por superfluos, cuando son positivos («Esta tragedia es literatura porque me gusta»), ora inoperantes, cuando son negativos («Esta tragedia no es literatura porque no me gusta»). Toda posible pretensión de la poética condicionalista de regir la totalidad de la esfera sería, pues, abusiva y literalmente ilegítima, desorbitada respecto de su derecho. Ahora bien, hemos visto que, en cambio, sólo ella podía explicar las literaridades condicionales, las que no se deben ni al contenido ficcional ni a la forma poética. La consecuencia es evidente, por tanto: no debemos substituir las poéticas esencialistas por la poética condicionalista, sino hacer un sitio a ésta junto a ellas, pues cada una de ellas rige exclusivamente su resorte de legitimidad, es decir, de pertinencia. El error de todas las poéticas desde Aristóteles habría sido sin duda el de que todas ellas hipostasiaran en «literatura por excelencia», o incluso en única literatura «digna de ese nombre», el sector del arte literario al que era aplicable su criterio y a propósito del cual habían sido concebidas. Ninguna de esas poéticas, entendida literalmente en su pretensión de universalidad, es válida, pero todas ellas lo son en su esfera y conservan, en todo caso, el mérito de haber revelado y haber dado valor a uno

de los múltiples criterios de la literaridad. Por ser un fenómeno plural, la literaridad exige una teoría pluralista que se haga cargo de las *diversas* formas que tiene el lenguaje de escapar y sobrevivir a su función práctica y producir textos susceptibles de reconocimiento y apreciación como objetos estéticos.

De esa necesidad resulta un reparto que voy a esquematizar de la forma siguiente. El lenguaje humano conoce dos regímenes de literaridad: el constitutivo y el condicional. Según las categorías tradicionales, el constitutivo rige dos grandes tipos o conjuntos de prácticas literarias: la ficción (narrativa o dramática) y la poesía, por no hablar de su posible combinación en la ficción en forma poética. Como, que yo sepa, no disponemos, en ninguna lengua de un término cómodo y positivo (es decir, aparte del muy tosco *non-fiction)* para designar ese tercer tipo y esa laguna terminológica no cesa de ponernos en un aprieto, propongo bautizarlo *dicción,* lo que al menos presenta el atractivo -en caso de que lo sea- de la simetría. Es literatura de ficción la que se impone esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos, literatura de dicción la que se impone esencialmente por sus características formales: por no hablar, una vez más, de amalgamas o mixturas, pero me parece útil mantener la distinción en el nivel de la esencia y la posibilidad teórica de estados puros: por ejemplo, el de una historia que nos emociona sea cual fuere el modo de representación (esa historia. como es sabido, era para Aristóteles, y es aún para algunos, la de Edipo), o el simétrico de una fórmula que nos fascina, independientemente de toda significación perceptible: ése era, según Valéry, el caso de muchos versos hermosos, que «nos afectan sin comunicarnos gran cosa» y que «tal vez nos comuniquen que nada tienen que comunicarnos».[18]

Habrá notado el lector sin duda que de pasada he anexionado la poesía a mi nueva categoría de la dicción, que, por tanto, ya no es tercera, sino segunda. Es que, en efecto y como bien sabía Mallarmé, la poesía no es sino una forma particularmente marcada y codificada -y, por tanto, en sus estados tradicionales (ya volveré a referirme a ello), propiamente constitutiva- de la literatura por dicción. Así, pues, hay dicciones de literaridad constitutiva y dicciones de literaridad condicional, mientras que la ficción, por su parte, es siempre constitutivamente literaria[19]. Así, pues, voy a representar esa situación disimétrica mediante el esquema siguiente:

Régimen / *Criterio*	*Constitutivo*	*Condicional*
Temático	FICCION	
Rematico	DICCION POESIA PROSA	

[18] *Op. cit*., p. 1333.

[19] La ficción verbal, se entiende. Las otras formas (plásticas, cinematográficas o de otra índole) de ficción corresponden a otras artes, si bien las razones aducidas por Käte Hamburger para comparar el cine con la ficción narrativa no carecen de peso.

Este cuadro, voluntariamente cojo, requiere varias observaciones. La primera es de índole terminológica: he substituido,sin avisar, formal, que todo el mundo puede (o cree) comprender, por el adjetivo remático, que exige alguna aclaración. Como ya he hecho en otro lugar,[20] tomo prestado muy libremente a la lingüística el término rema para designar, por oposición al tema de un discurso, el discurso considerado en sí mismo (un título como Petits Poèmes en prose es remático porque especifica no el objeto de esa colección, como *Le Spleen de Paris*, sino en cierto modo la propia colección: no lo que *dice, sino* lo que es). Ahora bien, por razones que resultarán más claras en el último capítulo, me parece que podemos definir la dicción, sea cual fuere su régimen, mediante el ser de un texto, como distinto, aunque inseparable, de su decir: en términos goodmanianos (como veremos), por sus capacidades de *ejemplificación,* por oposición a su función *denotativa.* En mi acepción, remático es más amplio que formal, porque la «forma» (que una vocal sea abierta o cerrada, que una frase sea breve o larga, que un poema esté en octosílabos o en alejandrinos) no es sino un aspecto del ser de un texto o de uno de sus elementos. La palabra francesa nuit denota (entre otras cosas) la noche y ejemplifica, o puede ejemplificar, todas las propiedades «formales», es decir, sin duda materiales y sensibles, de su significante, pero también otras: por ejemplo, el hecho de ser una palabra femenina, lo que no es una propiedad formal, ya que su homónima nuit, del verbo nuir («perjudicar») no tiene género y, por tanto, tampoco connotaciones sexuales. Las capacidades de ejemplificación de una palabra, de una frase, de un texto superan, pues, sus propiedades puramente formales. Y, si la dicción es la forma en que se manifiestan y afectan al lector esas capacidades, la designación de remático para su criterio de literaridad será más correcta, por más completa, que la de formal; no tengo en cuenta la ventaja, por una vez formal -y, de nuevo, en caso de que lo sea- de la simetría.

La segunda observación se refiere a la división entre dos regímenes de la literaridad por dicción, a los que no separa frontera estanca alguna. En efecto, desde hace un siglo ha resultado cada vez más evidente que la distinción entre prosa y poesía puede descansar en otros criterios, menos categóricos, que el de la versificación y que dichos criterios, por lo demás beterogéneos y más o menos acumulativos (por ejemplo: temas preferentes, densidad de «imágenes», disposición gráfica[21]) dan paso, con el nombre de «poema en prosa», «prosa poética» o cualquier otro, a estados intermedios que confieren a esa oposición un carácter no rotundo, sino gradual y polar.

Tercera observación: decir que la ficción (verbal) es siempre constitutivamente literaria no significa que un texto de ficción sea siempre constitutivamentefuncional. Así como una frase cuyo sentido no lleguemos a comprender, nos repugne o nos deje indiferentes puede seducirnos por su forma, así también una historia que otros consideren verdadera tal vez pueda dejarnos totalmente incrédulos, pero seducirnos como una especie de ficción: en ese caso habrá sin duda una especie de ficcionalidad

[20] Véase *Seuils*, París, Seuil, 1987, p. 75.
[21] Véase C.L. Stevenson, «Qu'est-ce qu'un poème?» (1957), *Poétique*, 83, septiembre de 1990.

condicional, historia verdadera para unos y ficción para otros. Así sucede, aproximadamente, con lo que se llama corrientemente el «mito», un tipo de relato manifiestamente situado en una frontera indecisa y movediza de la ficción.[22] Pero ello no debe incitarnos a inscribir la palabra *mito* en la casilla que ha quedado vacía, pues dicha casilla no está destinada a los textos condicionalmente ficcionales, sino a las ficciones condicionalmente literarias, concepto que me parece un poco contradictorio. Acoger un relato religioso como mito es acogerlo, al mismo tiempo y aproximadamente, como texto literario, como lo demuestra abundantemente el uso que nuestra cultura hace de la «mitología griega»[23]. Así, pues, la casilla permanecerá vacía, a menos que concedamos que un texto condicionalmente ficcional es, *por esa razón y en ese sentido* (derivado), condicionalmente literario.

La cuarta observación es una pregunta. Aunque sus criterios sean diferentes (uno temático, el otro remático), ¿no hay nada en común entre esos dos modos de literaridad que son la ficción y la dicción? Dicho de otro modo, ¿son radicalmente heterogéneas en su principio las formas como esos dos modos determinan un juicio de literaridad? Si es así, el propio concepto de literaridad podría muy bien ser, a su vez, heterogéneo y abarcar dos funciones estéticas absolutamente irreductibles una a la otra. Pero no creo que así sea. El rasgo común me parece que consiste en ese carácter de *intransitividad* que las poéticas formalistas reservaban al discurso poético (y posiblemente a los efectos estilísticos), intransitivo porque su significación es inseparable de su forma verbal: intraducible en otros términos y, por tanto, destinado a hacerse «reproducir [sin cesar] en su forma».[24]

También el texto de ficción es intransitivo y de un modo que no se debe al carácter inmodificable de su forma, sino al carácter ficcional de su objeto, que determina una función paradójica de pseudorreferencia o denotación sin denotado. Nelson Goodman[25] caracteriza esa función -que la teoría de los actos de habla describe en términos de *aserciones fingidas,* la narratología como una disociación entre el autor (enunciador real) y el narrador (enunciador ficticio)[26] y otros, como Käte Hamburger, mediante una substitución del yo-origen del autor por el yo-origen ficticio de los personajes-, en términos lógicos, como constituida por predicados «monádicos» o «de un solo puesto»: una descripción de Pickwick no es otra cosa que una descripción-de-Pickwick, indivisible, en el sentido de que no se refiere a nada exterior a

[22] Véase P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, París, Seuil, 1983, y T. Pavel, *Univers de la fiction* (1986), París, Seuil, 1988.

[23] Esa condición suficiente no es, evidentemente, una condición necesaria: se puede acoger un relato religioso como a la vez verídico y literario: de una literatura que entonces ya no debe nada a la ficcionalidad. Seguramente también se lo pueden acoger, por desbordar esas categorías demasiado simples, a la vez como mito y como verdad: véanse Northrop Frye y la Biblia.

[24] Esas fórmulas (rituales) pueden parecer más metáforas que rigurosas. Lo son sobre todo porque describen el fenómeno mediante sus efectos psicológicos. Para definirlo en términos más literalmente semióticos, seguramente es necesario recurrir, como haré en el último a propósito del estilo, al concepto goodmaniano de ejemplificación. Un texto es rematicamente «intransitivo», cuando (o más bien: en la medida en que) sus propiedades ejemplificativas superan su función denotativa.

[25] Vuelvo a hablar de esas dos descripciones, relativamente intercambiables, en los dos capítulos que siguen.

[26] *Langages de l'art* (1968), París, Jacqueline Chambon, 1990, caps. I-V, «Les fictions».

ella.[27] Si *Napoleón* designa a un miembro efectivo de la especie humana, *Sherlock Holmes o Gilberte Swann* no designan a nadie fuera del texto de Doyle o de Proust; es una designación que gira sobre sí misma y no sale de su propia esfera. El texto de ficción no *conduce* a ninguna realidad extratextual, todo lo que toma (constantemente) de la realidad («Sherlock Holmes vivía en 221 B Baker Street», « Gilberte Swann tenía ojos negros», etc.) se transforma en elemento de ficción, como Napoleón en *Guerra y paz o* Ruán en *Madame Bovary.* Así, pues, es, a su modo, intransitivo, no porque se perciban como intangibles sus enunciados (pueden serlo, pero se trata de casos de combinación de la ficción y la dicción), sino porque los seres a los que se aplican no tienen existencia fuera de ellos y a ellos nos remiten en una circularidad infinita. En los dos casos esa intransitividad, por vacío temático u opacidad remática, hace del texto un objeto autónomo y de su relación con el lector una relación estética, en la que se percibe el sentido como inseparable de la forma.

La quinta observación es una objeción. Nada garantiza *a priori* que las literaridades condicionales, aun cuando excluyamos de ellas la ficción, sean inevitablemente de criterio remático. Un texto de prosa no ficcional puede muy bien provocar una reacción estética que se deba no a su forma, sino a su contenido: por ejemplo, podemos reconocer y apreciar como objetos estéticos, independientemente de la forma como estén contados, una acción o un acontecimiento real relatado por un historiador o un autobiógrafo (digamos, al azar, el suplicio de la princesa de Lamballe en Michelet o el episodio de las cerezas en las *Confesiones,* pero sería, evidentemente, así en el caso de la historia de Edipo, si la consideráramos auténtica), como cualquier otro elemento de la realidad. Pero, aparte de que un objeto estético no es lo mismo que una obra (más adelante volveré a referirme a ello), me parece que en esa clase de casos, si la autenticidad del hecho está fehacientemente demostrada y se percibe claramente -y, por lo demás, aun cuando sea ilusoria-, el posible juicio estético no se referirá al texto, sino a un hecho exterior a él, o supuesto tal, y cuyo mérito estético, por decirlo ingenuamente, no corresponde a su autor, como tampoco la belleza de su modelo depende del talento de un pintor. Semejante análisis supone posible, evidentemente, una separación entre historia y relato, y entre auténtico y ficcional que es puramente teórica: todo relato introduce en su historia una «creación de intriga» que es ya una creación de ficción y/o de dicción. Pero eso es precisamente lo que quiero decir: el valor estético de un acontecimiento, fuera de toda narración o representación dramática, no es asignable a texto alguno y el de un relato, o un drama, corresponde siempre a ficción, a dicción o (lo más frecuente) a alguna cooperación de las dos, cuyos papeles de conjunto y reparto apenas son mensurables.

La sexta y última observación es más fundamental y se refiere al concepto mismo de literaridad condicional y su relación con nuestra pregunta inicial, heredada de Jakobson (o de Hegel): «¿Qué hace de

[27] Esto es aplicable, evidentemente, a la descripción que hace Dickens de Pickwick y que sirve, de hecho, para constituirlo al fingir «describirlo». Las descripciones (o *dépictions*) posteriores hechas por comentadores o ilustradores son, por parte, transitivas y verificables en cuanto paráfrasis de la descripción de Dickens. Sobre esas cuestiones abundantemente debatidas por la filosofía moderna, véase Pavel, cap. I, «Les êtres de fiction», y los textos a los que remite.

un texto una obra?» Hemos visto que la respuesta de Jakobson era: la función poética, determinada, ya que no por las formas métricas exclusivamente, al menos por rasgos formales claramente determinados por el famoso «principio de equivalencia»; la respuesta ficcionalista es igualmente clara y categórica y esas dos respuestas, una vez más, delimitan en su totalidad la esfera de las literaridades constitutivas. Podemos considerar sin vacilación *obras,* es decir, producciones con carácter estético intencional, los textos que satisfacen uno u otro de esos dos criterios (o los dos): corresponden, pues, no sólo a la categoría estética, sino también (más estrictamente) a la categoría artística. Pero los textos de literaridad condicional no corresponden indiscutiblemente a esta última categoría, pues su carácter intencionalmente estético no está garantizado: una página de Michelet o de Demóstenes no se distingue de una página de tal otro historiador u orador de su categoría sino por una «calidad» estética (esencialmente: estilística) que al lector corresponde juzgar libremente y de la que no podemos decir que fuese deseada ni advertida siquiera por su autor. Para *ciertos* lectores, es un objeto estético indiscutible, pero el término *obra de arte,* cuya definición entraña, además, una intención estética, no le es aplicable literalmente, sino en un sentido amplio y algo metafórico,[28] como cuando se dice de un *tribulum* o de un yunque que es una «auténtica obra de arte». Las literaridades condicionales no responden, pues, literalmente a la pregunta de Jakobson, ya que no determinan obras intencionales, sino sólo objetos (verbales) estéticos. Pero tal vez sea que la pregunta estaba mal formulada en un sentido. ¿En qué sentido? En el sentido de que el carácter intencional (y, por tanto, artístico, *stricto sensu)* de un texto importa menos que su carácter estético.

Esa pregunta remite a una oposición secular entre los defensores, como Hegel, de una esteticidad constitutiva (la del arte), para quienes nada es bello, si no ha sido deseado como tal y producido por el espíritu[29], y aquellos, como Kant, para quienes el objeto estético por excelencia es un objeto natural o que parece serlo, cuando el arte oculta el arte. No es éste el lugar de debatirlo, pues la esfera de la literatura es seguramente demasiado limitada para tratar de forma válida las relaciones entre lo estético y lo artístico. Digamos solamente que la pregunta de Jakobson (que va encaminada -recuérdese- a definir el objeto de la poética) puede ampliarse ventajosamente en estos términos: «¿Qué hace de un texto un objeto estético?», y que la de «ser una obra de arte» tal vez no sea sino una respuesta entre varias.

[28] La expresión «llegar a ser (o dejar de ser) una obra de arte», empleada más arriba, debe entenderse, pues, en este sentido amplio. *Stricto sensu*, un texto no puede llegar a ser o dejar de ser sino un objeto estético.

[29] Por ejemplo, cuando Monroe Beardsley escribe: «A causa de su función especializada, las obras de arte son fuentes de valor estético más ricas y lo proporcionan en grado más elevado» (*Aesthetics*, 1958, 2ª ed., Indianápolis, Hackett, 1981, p.XX).